

1º JORNADAS DE ESTUDIOS SOCIALES DE LA MÚSICA

Facultad de Trabajo Social. Universidad Nacional de La Plata

19 de Agosto de 2016

¿CÓMO FUNCIONA LA MÚSICA EN TU INVESTIGACIÓN/PRÁCTICA DE INTERVENCIÓN?

*"Compartiendo experiencias, desafíos metodológicos, intervenciones sociopolíticas
y abordajes sociales de la música"*

Nuevos sonidos, nuevos negros.

Freedom songs, soul y funk en Estados Unidos, 1955-1979.

Dr. Ezequiel Gatto
(CONICET/ISHIR)

Soy Historiador (UNR), Doctor en Ciencias Sociales (UBA), Profesor Auxiliar de Teoría Sociológica en la carrera de Historia (UNR) y Becario Posdoctoral (CONICET). Mi Tesis de Licenciatura estuvo dedicada al análisis de un conjunto de pensadores sociales y activistas políticos afroamericanos en Estados Unidos en el contexto de la urbanización de grandes contingentes de población afroamericana (1890-1930). Mi Tesis Doctoral, por su parte, a la incidencia de un conjunto de nuevos géneros de música negra (*freedom songs*, *soul* y *funk*) en la configuración de nuevas negritudes en Estados Unidos entre mediados de los años 50s y finales de los 70s.

En esos años tuvo lugar un proceso de luchas y movilización política, cambios económicos, sociales y novedades culturales en los Estados Unidos que encontró en el protagonismo afroamericano uno de sus agentes fundamentales. Nuevas prácticas políticas, nuevos discursos, nuevos objetos artísticos y culturales incidieron en la vida social norteamericana; sus presencias se dejaron sentir en una inédita visibilidad económica,

cultural y social que cambió el panorama racial, afectando a negros y negras en tanto sujetos políticos y de derechos, trabajadores, consumidores y agentes culturales, reconfigurando el mapa intrarracial en una dirección de inusitada diferenciación y produciendo una polifonía de voces afroamericanas. En esa polifonía, busqué comprender qué significaciones tuvieron ciertas nuevas expresiones de la música popular negra: las freedom songs y el soul, músicas surgidas hacia 1955, y el funk, nacido hacia 1965 y consolidado en los años posteriores como un ámbito creativo primordial de la música popular negra.

Para ello, consideré a la música popular una producción social múltiple antes que un reflejo o representación, es decir un conjunto de fenómenos sonoros, lingüísticos y performáticos plausibles de diferentes apropiaciones y capaces de resonar en, y volver audibles, procesos sociales, incidiendo en ellos. En ese sentido, destaqué rasgos concernientes a las maneras de ser experimentada e interpretada, la incidencia semiótica de los medios de comunicación y las tecnologías del sonido, la exploración de lo que denominé “prácticas de escucha” y la importancia metodológica de la idea de géneros musicales, entendidos como denominaciones que agrupan aspectos sonoros, performáticos, estéticos, discursivos y afectivos e involucran una multiplicidad de agentes y conflictos. Esta perspectiva me permitió intersectar a las sonoridades y las imágenes, así como a los códigos y valores, que participaron en la creación de freedom songs, soul y funk con formas laborales, diferencias sociales y culturales, economías y mercados, prácticas sociales de escucha, instituciones sociales, organizaciones políticas, tecnologías y medios de información, configurando un territorio culturalmente complejo. A lo largo del texto, me referí a esas tramas en términos de resonancia y audibilidad: la primera noción sirvió para pensar aquello que la música inscribe en el mundo en el que existe mientras que la segunda permitió reflexionar sobre los modos en que ciertas condiciones son expresadas en y por la música.

En la medida en que ese concepto de música popular se entramaba, para el caso investigado, con la construcción cultural de la condición racial en Estados Unidos, creí necesario proponer la idea de racialización (o, mejor dicho, racializaciones), como una suerte de radicalización histórica de la idea de raza que hace que los significados concretos deban buscarse en las “puestas en escena de lo racial”. La música popular negra sería, como intenté demostrar, una forma fundamental de esas puestas en escena. En consonancia con dicha noción de racialización y apuntalándome en la caracterización de un

grupo de posiciones teóricas e historiográficas, propuse una definición de música negra que, despojada de aspectos ahistóricos o saturados de peticiones de principio, sirviera para relevar discontinuidades en la definición de música popular negra. Considerando, pues, la insistencia de la racialización de la música en Estados Unidos y las enormes variaciones de sus sentidos planteé una noción música negra más atenta a las novedades y los cambios que a las continuidades. De esa manera, fue posible llevar adelante la investigación histórica asumiendo que lo que se comprende en cierto momento por música negra (y, en consecuencia, por negritud) tiene una valoración específica y diferencial. En la articulación de la coyuntura abierta hacia 1955 con esta específica noción de música popular negra empecé el objeto y el análisis del material empírico.

Si bien la importancia global de las novedades políticas y sociales está presente todo el tiempo en mi investigación, el recorte de estos tres géneros me permitió diseñar un arco temporal y analítico que, al tiempo que dialoga con la secuencia política, económica y cultural racial, compuso un eje específicamente musical: 1955 fue el año de creación de las primeras *freedom songs* y de *I got a woman*, de Ray Charles, considerada la primera canción *soul* al mezclar *blues* y *gospel*; por su parte, en 1979 salió el primer single de *hip hop* King Tim III (*Personality Jock*), de *The Fatback Band*, marcando un nuevo período de la música popular negra. Valiéndome de esos indicios, busqué conformar una periodización propia de las derivas musicales y no una establecida a partir de factores externos (un acontecimiento político, una crisis económica, etc). Esa decisión me permitió comprender cómo esos fenómenos musicales participaron en la configuración de una diversidad de prácticas e instituciones, y no a la inversa. Quisiera destacar también que decidí no operar la separación, bastante frecuente, entre música de procedencia militante (música política o de protesta) y música de procedencia comercial, entendiendo que el análisis conjunto y comparado de un género “político” como las *freedom songs* y dos géneros “comerciales” como el *soul* y el *funk* (entre los cuales, hay que decir, se produjeron los más diversos intercambios) me abría la posibilidad de una investigación menos estática y de mayor densidad sobre la música popular.

Por otro lado, también la elección de esos tres géneros nuevos (y no, por ejemplo, el *free jazz*) merece una aclaración. En esas dos décadas, las *freedom songs*, el *soul* y el *funk* fueron los géneros populares que funcionaron como “nuevas músicas para nuevos negros”, desbordando límites precedentes. Al tiempo que huelga aclarar que no fueron las únicas

músicas que la población negra creó y escuchó en esos años, entiendo que fueron las más significativas socioculturalmente, ya sea porque propiciaron nuevas presencias negras en el espacio público, porque eran las que se escuchaban mayoritariamente o porque, reconocidas como nuevas, desalojaron y/o traccionaron géneros previos (entre ellos, quizá el *doo wop* y *gospel* hayan sido los casos más notable). En ese sentido, como parte de los cambios culturales, raciales y sociales en los que resonaron o a los que hicieron audibles, modificaron el panorama de la música negra, las maneras de hablar de ella, de comprenderla, de producir exclusiones y acercamientos, de ponerla en escena, de comercializarla, de consumirla. A su vez, resaltar ciertos movimientos y elementos discontinuos presentes en las *freedom songs*, el *soul* y el *funk* me permitió precisar cómo esas novedades culturales incidieron en la experiencia y representaciones de lo racial propias de una época agitada, quitando del centro una narrativa evolutiva o continuista de la música negra.

Asimismo, el análisis entrelazado de estos géneros me permitió mostrar cómo, actuando en torno a un núcleo afín (su participación social en la noción de música negra), protagonizaron cambios diversos, incluso contradictorios. En ese sentido, la historia de las *freedom songs*, el *soul* y el *funk* que busqué construir es la historia de las tensiones entre una noción común de música negra y sus derivas (sonoras, poéticas, estéticas, sociales) en términos que inhiban la tendencia a ver a la música negra como portadora de una esencia y a la población afroamericana como homogénea cultural, política y económicamente. Analizando sus componentes sonoros, performáticos y lingüísticos, así como los usos y condiciones de existencia, identifiqué estéticas y formas musicales, representaciones raciales y sociales, presencias mediáticas y mercantiles, vínculos con la acción política y nuevos discursos sobre la propia música negra que, al inaugurar territorios musicales, culturales y sociales para la experiencia afroamericana, permiten comprender la relevancia de estas nuevas músicas en la reconfiguración de las experiencias y significaciones sobre la negritud y, por ende, de las relaciones raciales en Estados Unidos.

Entendiendo a la música popular como una práctica estética y social, procuré desplegar el análisis a través de una trama amplia de agentes y prácticas. De esa forma, busqué mostrar los modos en que artistas, productores, públicos, medios, mercado y activistas políticos protagonizaron, en distintas medidas y de diferentes maneras, procesos de cambios musicales por medio de los cuales las nuevas músicas populares negras rompieron divisiones y fronteras culturales hasta entonces estables o percibidas como tales: las que

separaban política de religión y tradiciones de innovación, las representaciones fijas y estereotipadas sobre las subjetividades negras (emotivamente simples, homogéneas o hipersexualizadas) y la idea de la música como emanación de una comunidad compacta e indiferenciada. Contra la percepción frecuente de que los negros representan homogeneidad cultural, social y económica y relaciones intrarraciales sin conflicto, la producción y consumo musical de estos nuevos géneros me permitió afirmar que, para las décadas investigadas, lo contrario es cierto. De allí que haya presentado a la música negra como un territorio de aglutinamientos pero sobre todo de diferenciaciones políticas, raciales, de género y clase, de exploración de diversas emociones, afectos y sexualidades, de experimentación estética, de reconfiguración del mercado (no sólo de la música sino del consumo negro y de la negritud como objeto de consumo), de redefinición de la cultura de la fiesta y el baile.

En ese sentido, considerando a esas nuevas músicas negras en múltiples tramas de producción, consumo, uso y apropiaciones construí mi objeto rastreando la complejidad de sus resonancias y audibilidades, buscando comprender cómo aquellas experiencias musicales participaron en una cadena irregular de enfrentamientos, negociaciones, intercambios y disputas de sentidos. Buscando satisfacer la decisión teórica y metodológica de abordar la música como un artefacto polifacético, complejo y social que involucra sonidos, palabras, cuerpos, imágenes, prácticas y discursos, constituí un archivo compuesto por: discos, programas de radio, revistas especializadas en música negra y en música popular, artículos de crítica musical, liner notes (los textos que acompañan los discos), testimonios de artistas, públicos y diversos agentes ligados a la música (productores, dueños de sellos, conductores de programas, djs, agencias publicitarias), fotografías, arte de tapas, cancioneros, fichas de suscripción, programas de televisión, afiches promocionales, publicidades y jingles. A través de dichos documentos, identifiqué una serie de niveles en los que las *freedom songs*, el *soul* y el *funk* proveyeron cambios significativos: la invención estético-musical (gestada en el terreno de las acciones militantes o en el denominado negocio de la música), las puestas en escena (bailes y fiestas pero también manifestaciones políticas), las representaciones visuales de la negritud, las relaciones con la política (que involucró tanto la proximidad y la articulación como las tensiones intrarraciales y la negación de su valor social), los vínculos entre música negra y medios de comunicación (discográficas, radio y tv) y la configuración de un nuevo mercado negro de consumo (que excedió a la música como objeto para incidir en la “comodificación de la

negritud” como estilo e imagen consumible).

Al percibir a los géneros en cuestión incidiendo en las significaciones generales de las experiencias raciales, funcionando como una fuente y una caja de resonancia de los distintos caminos que la experiencia negra estaba tomando en Estados Unidos y expresando tensiones entre identificaciones y diferenciaciones que definieron las derivas de la condición negra del período, he podido darle cuerpo a la hipótesis de que, antes que programas políticos, artefactos estériles y unívocos de la industria cultural o expresiones de una esencia negra, las *freedom songs*, el *soul* y el *funk* constituyeron y propiciaron experiencias y presencias negras (estéticas, políticas, mediáticas, mercantiles, culturales) inauditas y disímiles: fueron una zona cultural de racializaciones múltiples y heterogéneas que diferenciaron lo negro, estableciendo un mapa de representaciones, experiencias y expectativas complejo. Ese rasgo permitió, en términos historiográficos, desactivar la tendencia a ver una serie de homogeneidades: la de la cultura de la población negra y la de la propia categoría de música popular negra.

Así, a través de las creaciones musicales que los definieron, de las representaciones raciales que produjeron, de las presencias mediáticas y mercantiles que inauguraron y de la diversidad de vínculos que mantuvieron con la acción política, busqué presentar a las *freedom songs*, el *soul* y el *funk* como fuerzas culturales multifacéticas que participaron en la construcción de diversas negritudes que definieron nuevos sentidos para la propia música así como para las relaciones entre raza, cultura, mercado y política en Estados Unidos. La historia que intenté reconstruir fue la de una explosión de vitalidad cuyas consecuencias no fueron unívocas ni fáciles de medir. Precisamente por eso he sentido la necesidad de escribirla.